佛教西天语境中的胡腾舞、胡旋舞与柘枝舞

王毓红[1]，冯少波[2]

(1. 广东外语外贸大学 外国文学文化研究中心，广东 广州 510420;
2. 广东外语外贸大学 西方语言文化学院，广东 广州 510420)

摘　要: 胡腾舞、胡旋舞和柘枝舞的主旨均在表现佛教转世再生思想。胡腾舞为此过程第一个阶段，意在模拟飞天远道而来，投奔莲花，飞天即是漂浮在天空中等待转世的亡灵。该舞动作特点是腾空跳跃、翻滚和转动身体，故多以男性舞者表演。胡旋舞为此过程第二阶段，模拟飞天进入莲花，迦陵频伽鸟即是前来投胎的灵魂。入胎的奥妙在于旋转，故舞者的动作，以旋转为主要特点。柘枝舞是转世再生过程的最后阶段，意在模仿童子从莲花中诞生的过程，表现孩童孕育、出生和成长的经历。柘枝舞的音乐伴奏强调鼓声，节奏鲜明，舞姿轻盈灵活，跪、卧、蹲、蹬，身体起伏动作大。故绘画中常出现枝节升高，童子攀援，两两相对上下多层的构图。

关键词: 胡腾舞; 胡旋舞、柘枝舞; 西天; 佛教

中图分类号: K870.6　　文献标识码: A　　文章编号: 1674－1331(2016)02－0045－13

收稿日期: 2015－12－10

作者简介: 王毓红(1966－)，女，文学博士，广东外语外贸大学外国文学文化研究中心教授，主要从事中西比较文学、岩画学研究; 冯少波(1959－)，男，法学硕士，广东外语外贸大学西语学院教师，主要从事中国历史文化研究。

胡腾舞、胡旋舞与柘枝舞并称唐代三大胡舞，其所表现的乃是佛教转世再生思想。[1] 众所周知，敦煌石窟壁画是胡旋舞图像资料的一个重要来源，敦煌石窟中反映西天净土信仰的壁画多达 400 余铺，占到石窟总数的 54%，胡旋舞主要出现在此类壁画之中。本文试以敦煌石窟壁画中的胡旋舞为主要研究对象，佐以墓葬出土的其他资料，揭示佛教西天语境中的胡腾舞、胡旋舞与柘枝舞的内涵及其意义。

一、胡腾舞

广义上的胡旋舞，不仅包括传统的胡旋舞，而且也包括传统的胡腾舞和柘枝舞。胡腾舞、胡旋舞和柘枝舞的主旨均在表现佛教转世再生思想。三大胡舞皆为人间舞，而非天宫舞; 皆为化生工具，而非娱乐工具。三舞之于转世再生，处于不同的发展阶段或者环节。

胡腾舞位于转世再生过程的第一个阶段。转世始于死亡。当人死亡之时，灵魂升入天空。初唐莫高窟第 431 窟南壁所绘观无量寿经变图中，有一组 9 幅“九品往生图”。每图皆绘一楼阁，阁中亡人卧于榻上，左右侍者陪伴; 从亡者胸口化出一缕云气，由小而大，升入天空; 云气上端一团云中，有佛弟子或菩萨乘坐，当是驾云前来接引亡灵的。[2](P108－113) 灵魂升空之后，并非立刻就能转世，而要在空中停留相当一段时间，等待转世投胎的机会。由于人生所造之业各不相同，投胎转世的机会和等级各异，天长日久，浮游的幽灵便布满了天空。敦煌石窟壁画的“飞天”，并非学者所说的“天宫中的供养天人或礼佛、舞乐的天人”[3](P5)，而是漂浮在天空中等待转世的亡灵。不过学者们也注意到“在敦煌石窟中，飞天的分布位置是有系统可寻的。一般都处于石窟的较高处，最高的绘于窟顶天花，包括藻井、华盖或平綦上面的飞天”[3](P11)。初唐莫高窟第 329 窟的“藻井井心为五色转轮莲花，飞天在蓝天白云中旋转

飞行散花”。这正是灵魂在天空飞飘浮游的表现。早期的飞天最能反映出其灵魂的特点。建于北凉时期的莫高窟第272窟，在藻井周围绘有3层飞天，全部是深褐色、圆洞眼和八字口的骷髅形象，与其说它有点像人，倒不如说它更像鬼。佛教认为飞天是肉眼凡胎所不能视见的，但它却是存在的。飞天靠姿态显示其存在和特性。隋代莫高窟第390窟窟顶与四壁之间，绘有环窟一周的飞天，飞天的姿态与人不同，不是直立行走，而是呈现“V”形或“U”形，且向同一方向飞行。在壁画中，它的存在靠飘带来衬托。北魏莫高窟第248窟前室人字坡椽间所绘飞天，长裙裹足，飘带飞扬，显示其随风飘动的特点。飞天在天，无影无形，那佛祖如何召唤和驾驭它们呢？飞天具有音乐的属性，敦煌壁画中飞天不仅与不鼓自鸣的乐器同在，而且还手持乐器，自行伴奏。盛唐莫高窟第172窟北壁所绘观无量寿经变虚空图中，就有不鼓自鸣的乐器与飞天同在的图景。





资料来源：敦煌研究院主编《敦煌石窟全集15飞天画卷》，香港：商务印书馆2002年版，第11、27页。



资料来源：敦煌研究院主编《敦煌石窟全集15飞天画卷》，香港：商务印书馆2002年版，第13、33页。



资料来源：敦煌研究院主编《敦煌石窟全集16飞天画卷》，香港：商务印书馆2002年版，第45、47页。

这便是胡腾舞面临的形势和要解决的问题。现存的胡腾舞文物，包括雕塑、石刻和壁画，大都保存于墓葬之中。苏思勖墓壁画为胡腾舞图，陕棉十厂唐墓壁画亦为胡腾舞，其作用均为招引灵魂出棺上路。盐池唐墓胡腾舞石刻，刻于双扇墓门外壁，可能意在将墓主的亡灵送出墓穴。兴福寺半截碑实为吴文将军的墓碑，原本应置于墓道之中，碑文向佛报功，胡腾舞引灵上路，灵魂有佛领路必能往生西天。西安中堡村唐墓和鲜于庭诲墓两个驼载乐俑，虽然不明其到底是胡腾舞还是胡旋舞，抑或是两者的混合，但从其用意来说，一定是想让墓主亡灵走出墓道，更希望它远飞西天。唐昭陵玉驼尾上的胡腾舞，西安丈八沟窖藏白玉带的胡腾舞，同样是希冀亡灵能够随着玉带板，搭载上西去的骆驼，到达西方净土。陕西合阳三彩舞乐人物扁壶与安阳北齐范粹墓黄釉瓷扁壶上的胡腾舞，其用意也在随着骆驼远去西天，转世投胎。西安北周安伽墓石棺床屏风上的3幅胡腾舞雕刻，西安北郊萨保史君墓石椁房北壁饮宴图中的胡腾舞雕刻，大概是想借助于乐舞的吵闹，呼唤寄托在遗体中的灵魂，早日离开棺房，飞出墓室，远走西天吧。

身份高贵的官僚贵族，其墓中往往胡腾舞与胡旋舞并存。例证之一是五代冯晖墓。冯晖墓甬

道两侧的浮雕砖上，分别刻有两组乐舞图，东壁为胡腾舞，西壁为胡旋舞。例证之二是西安韩休墓。韩休墓位于西安市长安区大兆街道郭新庄村，2014 年 3 月发掘出土。墓室东壁绘乐舞图。乐舞图右侧为胡腾舞，而左侧则为胡旋舞。冯晖为五代时将军，韩休为唐玄宗时丞相。身份决定了墓葬的等级，这也在浮雕和壁画中得到反映：不仅要有胡腾舞，让灵魂冲出墓葬，前往西天转世，而且要有胡旋舞，要让灵魂升入西天，进入佛教道场，通过胡旋舞而投胎再生。



资料来源 《考古与文物》编辑部《"唐韩休墓出土壁画学术研讨会"纪要》，《考古与文物》2014 年第 6 期。

不可否认，墓室壁画中也有胡旋舞。唐李寿墓、韦贵妃墓、李勣墓、唐太宗燕德妃墓壁画乐舞图，舞者乐者皆为女性，显然不是胡腾舞，而是胡旋舞。这说明墓中所绘壁画，并不严格区别这两种舞。本来两舞的性质同为灵魂升天与转世再生，只是处于此一过程的不同环节罢了。或许当时人们对此并不十分明了，抑或他们只求最终目标，而不必拘泥具体过程和顺序。

胡腾舞意在模拟飞天远道而来，投奔莲花。飞天具有音乐性，故以音乐召唤；飞天在远方，乐声须强，方具强大召唤力，故胡腾舞须配强大的乐队，舞伎乐伎之配，必以舞者少而乐者多为例，常达以一对十。飞天在天上也在云中，动作如风又似气，风云的特点是漂浮、翻腾、滚动、旋转。胡腾舞舞者的动作特点就是腾空跳跃、翻滚和转动身体。空中翻腾在中国有一个固定名词，叫做"筋斗"。段晴认为"空中翻腾的动作最终定名为筋斗，应是胡人的贡献"。"中国文学作品中的筋斗，明显具备穿越空间的特点，最典型的莫过于《西游记》孙悟空的筋斗"。[4](P407,403) 这一结论与胡腾舞来源与意义正好契合，至为精辟，唐人正是以此特点为之命名的。向达曾论及"大率动作甚为急遽，多取圆形，是以'环行急蹴'、'跳身转毂'云云。胡腾之腾或指其'反手叉腰'，首足如弓形，反立毯上，复又腾起而言欤?"[5](P67) 正因为如此，胡腾舞的舞筵，也与胡旋舞略有差异。柴剑虹《胡旋舞散论》云"胡旋舞则虽有腾踏、慢旋动作，却以急速大幅度旋转为主，连续旋转圈数多，常展臂以保持身体平衡；而且，别的舞可以在大方舞筵上纵横进退、环行曼舞，胡旋则要求舞者在急速的旋转与腾踏时，双足始终不离开小圆毯子"。[6](P296) 为适应胡腾舞奔跑、跳跃和翻滚的特点，便减少舞者，加大舞筵。胡旋舞筵为小圆形，胡腾舞筵则常为大方形。

唐代有骨碌舞，舞者脚下踩一圆球或轮子。《乐府杂录·俳优》云"舞有骨碌舞、胡旋舞，俱于一小圆毬子上舞，纵横腾踏，两足终不离于毬子上，其妙也如此。"[7](P22) 长沙窑青釉印模贴花胡人踩球图双耳壶，舞者双足踩于圆球上；釉下褐斑模印贴花人物纹壶，舞者双脚八字踩于轮子之上，分明就是骨碌舞。传说还有筋斗舞，即舞者在空中或地上翻筋斗。酒泉十六国丁家闸 5 号墓乐舞图乐队下方，有两女舞者，双臂倒立于长毯之上，身体做翻滚状，或许即是传说的筋斗舞。舞者身体腾空滚翻，意在模拟飞天动作，可能是胡腾舞的变种。明乎此，"毯"（即舞筵）与"球"的争论，也就变得毫无意义，因为不论圆毯、车轮或是圆球，皆为旋转的工具，球滚、轮转与圆毯旋转一样，都是用来表现空中幽灵漂浮翻转奔腾状态的。

胡腾舞多以男性舞者表演。《旧唐书》记载：武延秀"唱突厥歌，作胡旋舞"[8](P4733)；安禄山"作胡旋舞，疾如风焉"[8](P5368)。灵魂飞天本无男女之别，但因其腾跳翻跃的特点，需身体强健有力，故选男性。另一可能是，胡旋舞既已由女子表演，那胡腾舞则须留给男子，因生育过程男女缺一不可。张庆捷在论述两舞的区别时指出"一种以男子为主，一种以女子为主"，"男性身体刚武有力，更适宜于表演以'腾'为特征的舞蹈，女性的身体柔韧轻灵，更适宜于表演以'旋'为特征的舞蹈"。[9](P392) 此见高远，此言精当。据此我们可以判定，前文莫 159 南壁的《舞乐图》，莫 197 北壁《舞乐图》，舞者为男子，周围有迦陵频伽鸟前来投胎，当为胡腾舞。

二、胡旋舞

胡旋舞处于转世再生过程的第二阶段，也是最关键的环节。

文物中胡旋舞的所在，一是在佛像上，意在表示佛的法力; 二是在墓葬中，意在招引死者亡灵。而敦煌壁画中的胡旋舞却兼而有之，它既有佛身，又有飞天(即灵魂) ，还有胡旋舞。众佛与灵魂的结合，即化生，乃是敦煌壁画胡旋舞真正的价值所在。我们在敦煌研究院主编的 26 卷本的《敦煌石窟全集》中查找胡旋舞，共得到 126 幅壁画。在这 126 幅胡旋舞图中，处于众佛说法会场合的有 68 图，还有 24 幅说法会的局部图，这样众佛说法的胡旋舞图达到 92 幅，占到全部壁画胡旋舞的 73% 。不论是西方净土，如阿弥陀经变、无量寿经变和观无量寿经变，还是东方净土，即药师净土变，不论远近，均有虚空飞天、众佛说法、乐舞交汇和童子化生。在四个构成要素这一点上，所有说法图并无不同，这充分说明各要素之间的内在联系，它们是一个密不可分的整体。

敦煌莫高窟壁画中的胡旋舞

序号	时代	窟名编号	壁画位置	经变名称	要点说明	出处
1	盛唐	莫 148	东壁北	东方药师净土变	佛说法舞 2 乐 20 迦陵鸟	1，P122
2	初唐	莫 220	北壁	药师经变	说法会舞 4 乐 26	1，P148
3	中唐	莫 159	南壁中	观无量寿经变	说法会舞 2 乐 12 前左右另有两组乐舞	1，P160
4	盛唐	莫 217	北壁中	净土庄严相	说法会舞 2 乐 12	1，P242
5	初唐	莫 220	南壁	无量寿经变	说法会舞 2 乐 16	5，P36
6	初唐	莫 321	北壁	无量寿经变	说法会舞 2 乐 10	5，P40
7	初唐	莫 340	北壁	无量寿经变	说法会舞 2 乐 24	5，P48
8	晚唐	莫 156	南壁	无量寿经变	说法会舞 2 乐 16 迦陵鸟舞于莲花	5，P58
9	晚唐	莫 85	南壁	无量寿经变	说法会舞 2 乐 16	5，P59
10	初唐	莫 329	南壁	阿弥陀经变	说法会舞 1 乐 6	5，P73
11	初唐	莫 334	北壁	阿弥陀经变	说法会舞 1 乐 10	5，P75
12	五代	莫 6	南壁	阿弥陀经变	说法会舞 1 乐 6	5，P84
13	五代	莫 146	南壁	阿弥陀经变	说法会舞 2 乐 14	5，P86
14	盛唐	莫 215	北壁	中堂式观经变	说法会舞 2 乐 8	5，P154
15	盛唐	莫 66	北壁	格子式观经变	说法会舞 2 乐 8	5，P155
16	盛唐	莫 320	北壁	中堂式观经变	说法会舞 1 乐 8 方	5，P168
17	盛唐	莫 172	南壁	中堂式观经变	说法会舞 2 乐 16	5，P178
18	盛唐	莫 172	北壁	中堂式观经变	说法会舞 2 乐 16 前有迦陵鸟	5，P182
19	盛唐	莫 148	东壁南	中堂式观经变	说法会舞 2 乐 16 前有迦陵鸟	5，P188
20	中唐	莫 379	南壁	观无量寿经变	说法会舞 1 乐 6	5，P199
21	中唐	莫 197	北壁	中堂式观经变	说法会舞 1 乐 8 有迦陵鸟	5，P202
22	中唐	莫 44	南壁人字坡	中堂式观经变	说法会舞 1 乐 8 有迦陵鸟	5，P204
23	中唐	榆 25	南壁	中堂式观经变	说法会舞 1 乐 8	5，P206
24	中唐	莫 112	南壁东	净土庄严相	说法会舞 1 乐 6	5，P216
25	中唐	莫 360	南壁	净土庄严相	说法会舞 1 乐 12 前有迦陵鸟	5，P220
26	中唐	莫 237	南壁	净土庄严相	说法会舞 1 乐 16 前有迦陵鸟	5，P222
27	中唐	莫 7	北壁	中堂式观经变	说法会舞 2 乐 8	5，P224
28	晚唐	莫 12	南壁	观无量寿经变	说法会舞 1 乐 8	5，P231
29	初唐	莫 329	北壁	弥勒经变	说法会舞 2 乐 6	6，P48
30	晚唐	莫 12	北壁	药师经变	说法会舞 1 乐 12	6，P144
31	中唐	莫 231	北壁	药师经变	说法会舞 1 乐 12	6，P150
32	中唐	莫 112	北壁西	药师经变	说法会舞 1 乐 8	6，P202
33	中唐	莫 361	北壁	药师经变	说法会舞 2 乐 6	6，P203
34	晚唐	莫 18	北壁	药师经变	说法会舞 1 乐 8	6，P206

序号	时代	窟名编号	壁画位置	经变名称	要点说明	出处
35	五代	莫 98	北壁	药师经变	说法会舞 2 乐 12	6,P208
36	五代	榆 16	南壁	药师经变	说法会舞 1 乐 6	6,P209
37	宋代	莫 55	北壁	药师经变	说法会舞 2 乐 14	6,P210
38	五代	莫 61	南壁	童子舞	舞 1 乐 2	7,P114
39	晚唐	莫 144	北壁	报恩经变	说法会舞 1 乐 8	9,P102
40	五代	莫 146	南壁	报恩经变	说法会舞 1 乐 12	9,P103
41	中唐	莫 231	东壁门南	报恩经变	说法会舞 1 乐 6	9,P120
42	中唐	莫 112	北壁	报恩经变	说法会舞 1 乐 8	9,P123
43	晚唐	莫 85	南壁	报恩经变	说法会舞 1 乐 16	9,P136
44	晚唐	莫 156	北壁	报恩经变	说法会舞 2 乐 16	9,P143
45	晚唐	莫 12	东壁南门	报恩经变	说法会舞 1 乐 8	9,P144
46	晚唐	莫 138	东壁门北	报恩经变	说法会舞 2 乐 10	9,P145
47	五代	莫 98	南壁	报恩经变	说法会舞 1 乐 10	9,P148
48	五代	莫 5	南壁	报恩经变	说法会舞 1 乐 10	9,P152
49	晚唐	莫 108	南壁	报恩经变	说法会舞 1 乐 14	9,P158
50	五代	莫 61	南壁	报恩经变	说法会舞 1 乐 10	9,P162
51	五代	莫 61	北壁	密严经变	说法会舞 1 乐 6	10,P168
52	中唐	莫 112	南壁	金刚经变	说法会舞 1 乐 8	11,P105
53	中唐	莫 144	南壁	金刚经变	说法会舞 1 乐 8	11,P116
54	中唐	莫 359	南壁	金刚经变	说法会舞 1 乐 8	11,P118
55	晚唐	莫 156	南壁	金刚经变局部图	舞 1 乐 8	11,P120
56	晚唐	莫 85	北壁	思益经变	说法会舞 1 乐 16	11,P171
57	晚唐	莫 156	南壁	思益经变局部图	舞 2 乐 20	11,P175
58	五代	莫 61	北壁	思益经变局部图	舞 1 乐 10	11,P176
59	五代	榆 19	南壁	思益经变	说法会舞 2 乐 14	11,P178
60	宋	莫 55	北壁	思益经变	说法会舞 1 乐 10	11,P182
61	晚唐	莫 85	北壁	密严经变	说法会舞 1 乐 6	11,P191
62	晚唐	莫 12	北壁	天请问经变	说法会舞 1 乐 6	11,P220
63	五代	榆 34	北壁	天请问经变	说法会舞 1 乐 10	11,P232
64	初唐	莫 386	南壁	阿弥陀经变局部图	舞 1 乐 8	16,P91
65	盛唐	莫 45	北壁	观无量寿经变	说法会舞 2 乐 14	16,P92
66	中唐	莫 231	南壁右	观无量寿经变	说法会舞 1 乐 12	16,P113
67	五代	莫 468	南壁	观无量寿经变局部图	舞 1 乐 6	16,P118
68	西夏	榆 3	南壁	观无量寿经变	舞 1 乐 4	16,P119
69	西夏	榆 3	南壁西	观无量寿经变	舞 1 乐 4	16,P120
70	西魏	莫 249	西壁龛楣	化生菩萨(飞天)	舞 1 乐 2	16,P130
71	五代	莫 146	南壁	童子舞	舞 1 乐 2	16,P156
72	北周	莫 297	西壁佛龛	不明	舞 2 乐 4	16,P159
73	晚唐	莫 156	北壁	佛故事	舞 4 乐 7	16,P162
74	北周	莫 299	西壁龛楣	飞天起舞图	舞 1 乐 2	17,P60
75	中唐	莫 154	北壁	不明	说法会舞 2 乐 16	17,P72
76	盛唐	莫 320	南壁	莲花独舞	1 舞者立于莲花	17,P87
77	盛唐	莫 205	北壁	双人舞	舞者 2 人方形舞筵	17,P94
78	中唐	莫 180	南壁	单人舞	舞者 1 人圆形舞筵	17,P95
79	中唐	莫 201	北壁	单人舞	舞者 1 人方形舞筵	17,P95
80	中唐	莫 358	南壁	不明(局部图)	舞 1 乐 6	17,P96
81	中唐	莫 358	北壁	不明(局部图)	舞 1 乐 8	17,P97

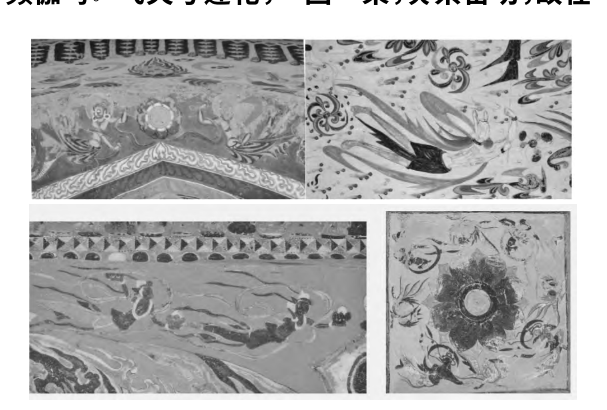
序号	时代	窟名编号	壁画位置	经变名称	要点说明	出处
82	中唐	莫 286	南壁	单人舞	舞者 1 人方形舞筵	17,P100
83	中唐	莫 200	北壁	单人舞	舞者 1 人	17,P109
84	中唐	莫 359	北壁	不明(局部图)	舞 1 乐 6	17,P112
85	晚唐	莫 108	南壁	不明(局部图)	舞 1 乐 6	17,P126
86	晚唐	莫 361	南壁	不明(局部图)	舞 1 乐 8	17,P128
87	晚唐	莫 156	北壁	不明(局部图)	舞 2	17,P131
88	中唐	莫 360	北壁	不明(局部图)	舞 1 乐 12	17,P138
89	晚唐	莫 108	南壁	不明(局部图)	舞 2	17,P148
90	晚唐	莫 196	北壁	不明(局部图)	舞 2	17,P152
91	盛唐	莫 445	北壁	婚宴舞	舞 1 乐 5	17,P158
92	盛唐	莫 23	北壁	拜塔舞	舞 1 乐 6	17,P158
93	盛唐	莫 154	南壁	庭院舞	舞 1 乐 3	17,P158
94	初唐	莫 329	西龛两侧	莲花童子舞	童子 2 人攀爬莲枝	17,P168
95	晚唐	莫 14	南壁	莲花池童子	童子舞于莲花池	17,P169
96	盛唐	莫 12	南壁	童子舞	舞 1 乐 4	17,P172
97	五代	榆 16	南壁	报恩经变	说法会舞 2 乐 6	17,P177
98	五代	榆 33	北壁	独舞	舞 1 舞筵	17,P178
99	五代	莫 7	南壁	独舞	舞 1 舞筵	17,P178
100	五代	莫 100	北壁	独舞	舞 1 舞筵	17,P179
101	五代	莫 98	北壁	独舞	舞 1 舞筵	17,P180
102	五代	莫 61	北壁	不明(局部图)	舞 1 乐 10	17,P181
103	五代	莫 61	南壁	阿弥陀经变(局部图)	舞 1 乐 10	17,P185
104	五代	榆 19	南壁	不明(局部图)	舞 1 乐 10	17,P189
105	五代	莫 61	北壁	不明(局部图)	舞 2 乐 10 迦陵鸟等候	17,P189
106	五代	榆 19	南壁	不明(局部图)	舞者 2 人乐队?	17,P191
107	宋	莫 55	东壁	不明(局部图)	舞 1 乐 8	17,P192
108	五代	莫 98	南壁	不明(局部图)	舞 2 乐(?)	17,P194
109	五代	榆 16	南壁	不明(局部图)	舞 2 乐 4(?)	17,P195
110	五代	莫 5	北壁	不明	舞 1	17,P196
111	五代	莫 100	南壁	不明	舞 1	17,P200
112	五代	榆 34	北壁	不明	舞 1	17,P201
113	五代	莫 61	北壁	不明(局部图)	舞 2 乐(?)	17,P204
114	五代	榆 19	北壁	不明(局部图)	舞 1 乐 8;舞 2 乐 10	17,P205
115	五代	莫 61	南壁	不明	迦陵频伽鸟舞 1 乐 4	17,P207
116	五代	榆 12	前室西壁	化生童子舞	舞 1 乐 2	17,P208
117	宋	榆 15	南壁	化生童子舞	舞 4	17,P210－211
118	五代	莫 61	西壁	佛传屏风画	舞 1 乐 3	17,P212
119	唐	莫 17	藏经洞	报恩经变	说法会舞 1 乐 12	20,P46
120	唐	莫 17	藏经洞	药师净土变	说法会舞 1 乐 8	20,P51
121	唐末	莫 17	藏经洞	观无量寿经变	说法会舞 1 乐 4	20,P67
122	盛唐	莫 120	南壁	不明(局部图)	舞 1 乐 6	21,P146
123	中唐	莫 201	南壁	西方净土变	说法会舞 1 乐 12	21,P188
124	中唐	莫 361	南壁	西方净土变	说法会舞 1 乐 16	21,P191
125	初唐	莫 220	南壁	童子莲花舞	童子 3 人	25,P98
126	五代	榆 38	西壁	双人对舞	舞者 2 人,一男一女	25,P127

资料来源:敦煌研究院主编《敦煌石窟全集》,香港:商务印书馆,2005 年版。

胡腾舞、胡旋舞与柘枝舞是一个完整过程中　　的三个不同环节。胡腾舞始于墓葬,即亡灵离开

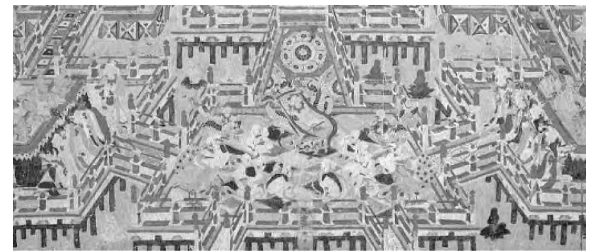
身体;终于西天,即众佛主导下的灵魂转生道场。胡旋舞则上接胡腾舞,下启柘枝舞。从壁画空间来说,胡旋舞起于虚空界,而止于化生池。然而问题在于,从胡腾舞到胡旋舞的过程,并非自行衔接,而是不可脱离众佛的主导。在佛教观念中,并不是所有人都能够转世再生的,而是根据每个人不同的业力,按照善与恶、大善与小善的不同,分三六九等,得到不同的待遇。最高层次是进入涅槃,即成佛得道,修行圆满,可以超越生死轮回,达到不生不死的境界。最低的层次是进入恶道,即三恶道中的地狱道。中间的部分则是转世再生而重新为人。不仅进入哪个等级需要听候佛的裁判,就连在何时何地怎样进入,也是要在佛的主导下进行的。因此可以说,离开了众佛的胡旋舞是无法存在的。

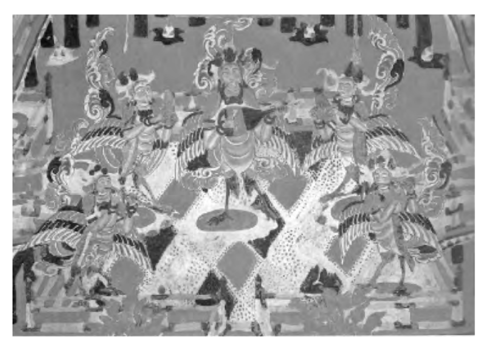
胡旋舞对于灵魂的加工过程开始于飞天投胎。佛教生命观认为生命来源有四,丁福保《佛学大辞典》解释"胎生(十二因缘经作腹生),如人类在母胎成体而后出生者。二卵生,如鸟在卵壳成体而后出生者。三湿生(十二因缘经作寒热和合生),如虫依湿而受形者。四化生,无所依托唯依业力而忽起者,如诸天与地狱及劫初众生皆是也"。[10](上册,P756-757)在佛教观念中,化生是超越生死的方法,只有修行得道之人方可化生。在化生中,其工具为莲花,其原料为灵魂,也就是敦煌壁画中的飞天。灵魂在天则为飞天,在地则为迦陵频伽鸟。飞天与莲花,一因一果,关系密切,故在



资料来源:敦煌研究院主编《敦煌石窟全集 15 飞天画卷》,香港:商务印书馆 2002 年版,第 48、86、123、142 页。

敦煌壁画中常常同时出现。壁画藻井总有飞天与莲花两相伴随,初唐莫高窟第 329 窟藻井中心有转轮莲花,周围有四天飞天盘旋飞翔。北魏莫高窟第 248 窟前室人字坡所绘为莲花飞天图,飞天在上,莲花在下。北魏莫高窟第 263 窟南壁龛顶,在蓝色火焰纹背光里,顶端一朵莲花,两侧飞天相向而来。西魏莫高窟第 285 窟窟顶南坡的天空图中,飞天四周莲花围绕。隋代莫高窟第 282 窟西壁龛楣上,飞天手捧莲花,急速飞行。隋代莫高窟 401 窟顶藻井,中为大朵莲花,四周分别有飞天、凤凰、玄鸟、迦陵频伽鸟和翼马环绕飞翔,若非投奔莲花,何必在此盘旋? 晚唐莫高窟第 156 窟南壁





资料来源:敦煌研究院主编《敦煌石窟全集》5,香港:商务印书馆 2002 年版,第 58 页《敦煌石窟全集》19,第 240 页。

无量寿经变图下方正中,有一组迦陵频伽鸟组成的舞乐图,中间的迦陵频伽鸟在莲花舞筵上双翅展开,翩翩起舞,双手还挥动着丝带,丝带在前面飘扬。更有甚者,五代莫高窟第 61 窟南壁阿弥陀经变壁画中,画有 5 个迦陵频伽鸟组成的乐队,1 个跳舞,4 个伴奏,俨然就是一个胡旋舞的架势。这应该是迦陵频伽鸟投胎莲花的最直接、最有力的证据。

当飞天从远方应招而来之后,自然就会盘旋或停留在舞乐场的周围,等待进入莲花。胡旋舞就是模拟飞天进入莲花的。飞天入胎冲着莲花而来,故舞者脚下必有莲花垫,此即舞筵。舞筵是胡旋舞的关键道具。《新唐书·礼乐志》云"胡旋舞,舞者立球上,旋转如风"[11](P470),颇有见地。《乐府杂录·俳优》云:胡旋舞"于一小圆毯子上

舞”[12](P22)。舞筵象征莲花，充当化生之具。舞筵被置于舞者脚下，意义大概有二：一以舞筵代表莲花，二以舞者旋转表示入莲投胎。白居易《柘枝妓》：“平铺一合锦筵开”，张祜《柘枝》：“红筵高设画堂开”。如若飞天不进入舞筵，舞筵如何会开拆？因舞筵狭小，动作受限。可能为避免单调，丰富表演，胡旋舞遂有变化：一为舞者人数增多，莫高窟 220 北壁药师经变，舞者多达 4 人；二为舞者手持乐器或宝剑，做花样表演，莫 112 窟的“反弹琵琶舞”、莫 220 北壁“东方药师变”左侧一组“剑器舞”，都是经典例证。音乐伴奏必不可少，因飞天是应乐声而来的，入胎过程仍需音乐伴随。伎乐人数，多在 6—10 人之间。胡旋舞中，伎乐的性别与装束，大抵与舞者相同，可能因舞乐伎师有共同目标所致。如前所述，入胎的奥妙在于旋转，如同螺丝入木。故舞者的动作，以旋转为主要特点。杜佑《通典》：“舞疾转如风，俗谓之胡旋”[13](P3724)。日本学者石田干之助的结论是，胡旋舞“是一种左旋右旋的舞蹈”[14](P67)。张庆捷总结胡旋胡腾两舞特点“一种以双腿踢蹬腾跳为主，一种以身体急速旋转为主”[9](P392)，皆为真知灼见。胡旋舞的道具、舞筵和飘带，也与旋转有关。唐代舞筵多由西域供来，以牛羊之毛与麻线之类制作而成，上面艰涩而底下光滑，目的就在利于旋转。舞者道具必有飘带，旋转动作又在丝巾飘带的配合下得以彰显。投胎怀孕乃女子之事，故胡旋舞必以女子表演。《新唐书》记载：康国贡“胡旋女子”；米国献“胡旋女”；俱蜜“献胡旋舞女”。[11](P6244,6247,6255)此当舞者为女子之明证。前面两例，《药师经变图》，舞者女性，脚下舞筵，当为胡旋舞“反弹琵琶舞姿”，舞伎高髻云鬓的发式，是唐代妇女的特征，也应为胡旋舞。

三、柘枝舞

柘枝舞是转世再生过程的最后阶段。

柘枝舞上接胡旋舞，是胡旋舞的自然延续，不过，它不像从胡腾舞到胡旋舞的过程那样需要众佛的主导。如果说胡旋舞所表现的是入莲投胎经过的话，那么柘枝舞所表现的则是孕育、出生和成长的经历。在敦煌石窟那些名为“说法图”的创生画中，虽然出现的只有胡旋舞，而没有胡腾舞和柘枝舞，但是，却留有它们的痕迹。虚空图中的飞天和不鼓自鸣的乐器，以及宝地段的迦陵频伽鸟，应该说都是胡腾舞所带来的结果，如若没有胡腾舞，这些远在中土的灵魂，便不可能到达遥远的西天；壁画中胡旋舞的位置在宝地段，也就是七宝池之上的浮桥或平台，胡旋舞在桥上或台上，而化生则在下面的水中；柘枝舞所表现的正是这个化生的过程。化生池、浮在水面上的莲花、莲花的蓓蕾、成长中的莲花、透明蕾瓣包裹中的童子、站在莲花上的童子，等等，无不是柘枝舞的印记。或者反过来也可以说，柘枝舞所要表现的，正是这个化生的过程，即从灵魂入胎之后，在莲花中转化为人的过程。

化生池本来即是佛教中孕育生命之地。或许是因为莲花本是水生植物，子宫中的胎儿也在羊水中。当飞天入莲投胎过程完结之后，莲花便落入化生池中，在此孕育、出生、成长。初唐莫高窟第 220 窟南壁无量寿经变画中，七宝池中莲花、蓓蕾、化生童子，应有尽有，通过处于不同化生阶段的多个莲花，表现了整个化生过程。盛唐莫高窟第 148 窟观无量寿经变图的七宝池，除莲花、童子之外，下面平台上还有 4 个伎乐童子在为两个起

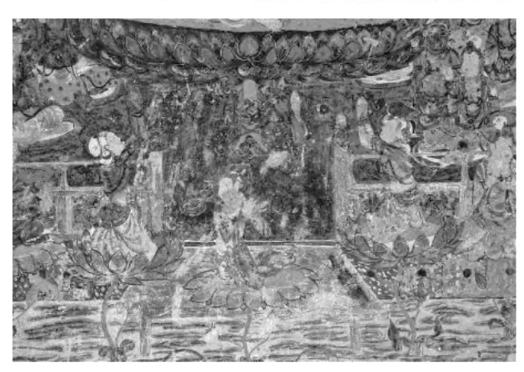




资料来源：敦煌研究院主编《敦煌石窟全集 1 再现敦煌》，香港：商务印书馆 2005 年版，第 144 页；敦煌研究院主编《敦煌石窟全集 5 阿弥陀经画卷》，香港：商务印书馆 2002 年版，第 188 页。

舞的仙鹤伴奏。莲花的化生过程，从含苞待放到蓓蕾初开，从胚胎生长到童子诞生，从莲花出水到化生成人，敦煌壁画中皆有反映。中唐莫高窟第 386 窟北壁的七宝池中，不仅有含苞待放的莲花蓓蕾，而且莲花中坐着的童子，还是一幅骷髅的模样，

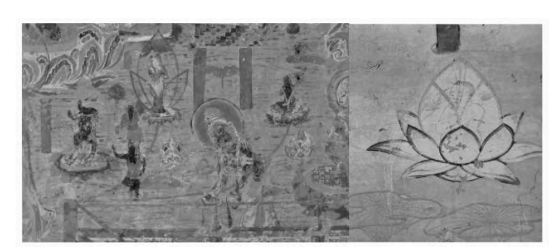




资料来源: 敦煌研究院主编《敦煌石窟全集 6 弥勒经画卷》,香港: 商务印书馆 2002 年版,第 216—217 页; 敦煌研究院主编《敦煌石窟全集 18 山水画卷》,香港: 商务印书馆 2002 年版,第 151 页《敦煌石窟全集 5 阿弥陀经画卷》,第 52 页。

或许表现的是人的胚胎,抑或表现的是尚未转世成人的灵魂。初唐莫高窟第 321 窟北壁的七宝池中,一株莲花枝上,长出 7 层莲花,自然之中绝无此种真实,创作者的意图,无非是表现莲花的生长。而生长的主题在初唐莫高窟第 341 窟南壁的七宝池中,则以另外一种方式表现: 水中 3 株荷叶上抽出 3 根莲茎,莲茎上顶着 3 朵莲花,上面分别站着 1 个童子。敦煌壁画中有多处表现蓓蕾中所含童子的情景。初唐莫高窟第 220 窟南壁无量寿经变图七宝池中,有 1 朵透明的蓓蕾格外醒目,3 瓣透明的花叶包裹着 1 个站立的童子。另外一个透明蓓蕾中是坐着的童子,此图见于中唐莫榆林窟第 25 窟南壁壁画的七宝池中。莫高窟第 9 窟南壁下方的劳度叉斗圣经变画中,两朵莲花绽放,莲花上有 4 个童子,两坐两立,演奏琵琶、竖笛、箜篌、拍板等乐器。种种迹象显示,化生童子与灵魂、音乐与胡旋舞有关,化生是胡旋舞带来的后果,化生是表现童子孕育生长过程的。

由此可见,以表现童子化生为主题的舞名为柘枝舞,确实存在,毋庸置疑。唐宋时代记载柘枝




资料来源: 敦煌研究院主编《敦煌石窟全集 6 弥勒经画卷》,香港: 商务印书馆 2002 年版,第 216—217 页; 敦煌研究院主编《敦煌石窟全集 18 山水画卷》,香港: 商务印书馆 2002 年版,第 151 页《敦煌石窟全集 5 阿弥陀经画卷》,第 52 页。

舞的资料十分丰富。段安节《乐府杂录·舞工》、崔令钦《教坊记·大曲名》均提到“柘枝”(舞或乐),北宋沈括《梦溪笔谈》记云“寇莱公好柘枝舞,会客必舞柘枝,每舞必尽日,时谓之‘柘枝颠’”。[15](P37) 唐代诗人咏柘枝的诗词就有 18 首,殷尧藩、章孝标、李群玉各一首,薛能两首,刘禹锡三首,白居易四首,张祜五首。其中不乏对柘枝舞具体表演的表述,如刘禹锡《观柘枝舞二首》:“胡服何葳蕤,仙仙登绮墀。神飙猎红蕖,龙烛映金枝。垂带覆纤腰,安钿当妩眉。翘袖中繁鼓,倾眸溯华榱。”[16](卷三百五十四,P1801) 许浑《赠萧炼师》序云:“炼师,自梨园选为内妓,善舞柘枝,宫中莫有伦比者,宠锡甚厚。”[16](卷五百三十七,P2772) 范摅《云溪友议》卷三载“李八座翱,潭州席上有舞柘枝者,匪疾而颜色憔悴。殷尧藩侍御,当筵而赠诗曰:‘姑苏太守青娥女,流落长沙舞柘枝。满座绣衣皆不识,可怜红脸泪双垂。’”[17](P68) 可见唐宋时期,不但柘枝舞资料丰富,且记载详尽,当有生活真实。

然而,问题在于记载如此之多,影响如此之大的柘枝舞,却未为后世留下一幅完整或经典的图画。早期的柘枝舞研究者向达先生,曾撰《柘枝舞小考》一文,旁征博引,以文字材料证明了柘枝舞的存在,但却举不出一例图像资料。刘虹《柘枝舞

研究综述》中介绍了当代学者研究柘枝舞的图像资料的情况，所涉及的有兴福寺半截碑胡舞图（赵文润）、莫高窟晚唐第173窟、宋代第400窟的伎乐童子（谢生保）、盛唐第148窟南壁的莲花童子舞（董锡玖）、大雁塔唐代石雕门楣乐舞图（陈海涛），等等。[18] 但是，这些图像资料往往又与文字记载的情况不甚吻合。一个非常明显的事实是，图像柘枝舞舞乐者多为童子，而文字记载的舞乐者却为成人。

虽然文字记载与图像表现有较大反差，但是两者仍然可以互相印证。柘枝舞的立意即在于模仿童子从莲花中诞生的过程。柘枝舞最为突出而又令人印象深刻的情节为其开场亮相过程。《乐府诗集》引《乐苑》云：《柘枝曲》"此舞因曲为名，用二女童，帽施金铃，抃转有声。其来也，于二莲花中藏，花拆而后见。对舞相占，实舞中雅妙者也"[19](P818)。世上还有什么语言、图像或动作，能比这个实景模拟的表演更形象更生动，更明确呢？所缺少的仅仅是实景到文字的转换：柘枝舞即莲花童子化生舞。杨宪益《柘枝舞的来源》这样表述这个细节："柘枝舞人在未舞前是藏在两朵假的莲花里面的。舞时先以小鼓连击为引，然后花拆人现，两人对舞，舞时摆动帽上金铃，以助节拍，又以足踏地，同时唱着柘枝词。"[20](P11) 莲花开拆的过程可以用文字来描绘，但绘画只能表现凝固的瞬间。那莲花开拆之后的结果呢？当然是莲花上的童子。敦煌壁画中的莲花童子图可谓多矣。宋代



资料来源：敦煌研究院主编《敦煌石窟全集 6 弥勒经画卷》，香港：商务印书馆2002年版，第216—217页；敦煌研究院主编《敦煌石窟全集 18 山水画卷》，香港：商务印书馆2002年版，第151页；《敦煌石窟全集 5 阿弥陀经画卷》，第52页。

榆林第15窟有一组从莲花中化生而出的童子，他们虽然姿态各异，但均立于莲花之上，特别值得注意的是，均为单腿站立，身体弯曲，有旋转之态。文字描述与图画表现可谓异曲同工，相得益彰。

柘枝舞与其他两舞多乐齐奏的特点有所不同，而强调鼓声突出，节奏鲜明，因为投胎业已完成，无须再招徕飞天，而要表现童子的出生和成长。向达《柘枝舞小考》云："柘枝舞大约以鼓声为节，起舞鼓声三击为度，故白氏《柘枝妓》诗云：'平铺一合锦筵开，连击三声画鼓催'。可见也。张祜《观杭州柘枝》诗：'舞停歌罢鼓连催，软骨仙娥暂起来'。又刘禹锡《和乐天柘枝》诗亦云：'鼓催残拍腰身软，汗透罗衣雨点花'。皆可见柘枝舞以鼓声为节奏之概。"[21](P61) 莲花开拆表示童子出生，鼓声的节奏正好适合童子成长的节律。柘枝舞的表演特点，最突出的就是舞姿轻盈灵活，跪、卧、蹲、蹬，身体起伏动作巨大，背后的用意就在于表现生命的活力和成长的快速。这一点与壁画中化生童子的特点也极相符。初唐莫高窟第329窟佛



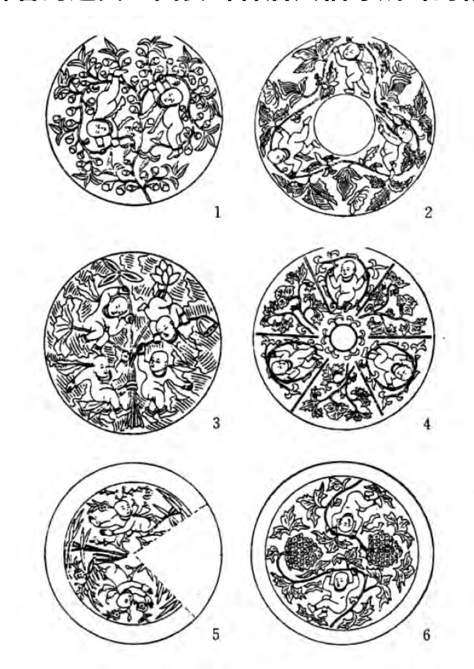
资料来源：敦煌研究院主编《敦煌石窟全集 17 舞蹈画卷》，香港：商务印书馆2001年版，第168页；《敦煌石窟全集 25 民俗画卷》，第98页。



资料来源：林树中主编《海外藏中国历代名画》（第一卷），长沙：湖南美术出版社，1998年版，第217页。

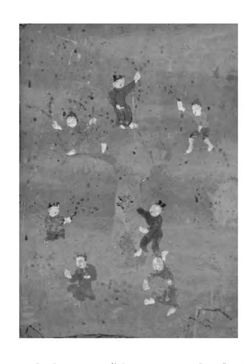
龛左右两侧绘有一对莲花童子舞，其构图是，一株莲花莲茎节节升高，构成两个节段，每一节段莲蓬上站着一个童子。两组莲花上 4 个童子动作各异，但也是单足站立，似有转动与攀升姿态。初唐莫高窟第 220 窟南壁的莲花童子舞图，3 个童子发式各异，分别表示出生 3 月、未冠和未成年。他们的排列也有规律: 最小的之前是稍大的，稍大的之上是最大的。这分明是在表现童子由小到大的成长过程。法国吉美国立东方美术馆收藏的一件莲花童子图绢画，一根莲茎上，长出 3 朵莲花，然后有分出多枝莲茎、4 朵莲花。全图共 3 层，7 朵莲花上站着 7 个童子。童子着肚兜，下体裸露，当为幼童。中间 3 童分别演奏排箫、箜篌和拍板。这也是以莲花莲枝表现童子的成长。

柘枝舞另一特征是树枝。树枝或在童子手中，或在舞者脚下，或在舞者身旁。树枝可供童子攀援，而攀援之意，恰恰在于表现生长。成长是童子身体在变高，攀爬登高是最好的表现。柘枝则是舞者的道具。西安碑林唐兴福寺残碑的柘枝舞



资料来源: 薛东星《耀州窑史话》，北京: 紫禁城出版社 1992 年版，第 50 页。

图，舞者围绕树枝起舞; 莫高窟 329 莲花童子图，4 名童子援枝攀登。《耀州窑史话》中收集到一组宋代青瓷上的婴戏纹图案，图中童子，二三四不等，形象可爱，动作活泼。特别值得注意的是，童子所攀植物并不相同。图 3 则为莲花，但莲枝被捆绑成树枝状，童子皆吊挂于树枝上。图 1 童子攀于桃树之上，满树桃子清晰可见。图 2、图 4、图 6 植物似乎为同一种植物，其有两大特征: 一是如同草莓一般的果实，二是三瓣叶。这一特征与柘桑树相似。图 5 分明是竹子，说明柘枝舞在攀爬登高主题的推动下，其道具已由单纯的莲枝向桃树、柘树和竹竿变化。这都是柘枝舞特征的反映。如此看来，中唐莫高窟第 112 窟的这幅群童采花图，应该也是柘枝舞。




资料来源《敦煌石窟全集 25 民俗画卷》，第 94 页; 敦煌研究院主编《敦煌石窟全集 16 音乐画卷》，香港: 商务印书馆 2002 年版，第 24 页。

柘枝舞之名，正如杨宪益《柘枝舞的来源》所指出"柘枝是某种树木的枝叶，而不是拓拔的笔误"。而柘是一种养蚕的桑树。用柘枝的用意在于作木莲花的"点缀"。[20] (P10) 实为高见。向达先生《柘枝舞小考》曾提到柘枝舞中使用竹竿子事。其资料引自南宋史浩《鄮峰真隐漫录》卷四十五《大曲·采莲舞》。其中云"五人一字对厅，立竹竿子勾念"[22] (P871)。舞中道具有竹竿，演员角色也叫竹竿子，"大约竹竿子即因其持竹竿而得名也"。[21] (P63) 令人惊奇的是，敦煌壁画中也有立竿内容。五代莫高窟第 72 窟南壁有一幅舞乐图。学者一般认为这是一幅《百戏图》，当与柘枝舞无关。然而，其在佛祖、弟子、莲花的背景之下，配有 9 人的乐队，舞者单腿站立，竿顶则是童子倒立。这些实在与柘枝舞过于相似，不能不让人怀疑它是柘枝舞演变出的一种新的表现形式。因为从莲花茎枝到名称柘枝，再从桑枝到竹竿，一脉相承，其理相通。

敦煌壁画和民间器物上都有大量莲花童子舞图像，但是这些图像与唐宋时代文字记载似无关涉。图中舞者皆为童子，可单人、双人或多人同

舞。敦煌壁画中，五代榆 12 前室西壁《云端化生童子乐舞》，浮云莲花之上，一童起舞，二童伴奏。榆林窟第 16 窟化生童子伎乐图也是一舞二乐的搭配。两舞伎乐姿态与胡旋舞完全相同，而与文字中描绘的柘枝舞全然不同。另外，这两组莲花童子图，不在七宝池中，而在天上云中。莫不是表现从西天化生之后，还要驾云返回中土? 生活器物上的莲花童子依然如此。镇江婴戏鎏金银瓶上的莲花童子图，中间舞童单腿立于舞筵，这与胡旋舞表现手法倒颇为相近。新疆龟兹舍利盒的童子伎乐图上没有舞者，但 4 个伎乐皆生有翅膀，似乎也在暗含飞回中原之意。两者皆与唐诗中描绘的柘枝舞无涉。造成这种文字与图像分离情况的原因可能在于，绘画创作凭借的是想像，然而生活中的真实，却不如图画来得那么简单，培养一个训练有素的童子演员尚且不易，组织一支演出柘枝舞的团队就更加艰难。这可能是表现化生童子的舞蹈需要用成人表演的原因。可能是童子难觅，便以年轻女子代之。我们的这个猜测在山西永乐宫纯阳殿拱眼壁柘枝舞壁画中得到印证。这组柘枝舞组合图中，全图 12 人(原书缺 1 图) ，3 个舞者为童子，而 8 名乐伎则为成年或少年女子。如果这一推测不错，则可解释为何绘画中没有柘枝舞的问题: 文字记载和诗歌咏颂源于真实的舞蹈，柘枝舞由成人表演，通过舞蹈情节展示童子化生与生长的过程。假如有人将其绘制成图画，也无法实现其与胡腾舞和胡旋舞的区分，这个柘枝舞绘画，很有可能会被淹没在大量的胡旋舞绘画之中，无法被后人发现。柘枝舞绘画直接表现童子化生的主旨。绘画艺术本身的局限性决定了它只能表现一个侧面或片断，或为水中旋转，或为莲花开拆，或为枝下舞动。韩国“莲花台舞”画，长方形台案上摆放着 9 个柘树枝花瓶，两朵莲花蓓蕾初开，里面童子崭露头角。江西省博物馆收藏一件宋代景德镇窑白釉印花婴戏海水纹盘，4 个童子在水中围绕莲花作顺时针旋转，姿态各异，皆有飞旋之态。宋代耀州窑童子戏莲印花碗范上，两童子围绕一株莲花枝旋转起舞。晚唐莫高窟第 361 窟南壁童子嬉戏图，中间下面童子翻弓挺立，另一童立于其腹上，因其一足及双手上有旋盘，一直被认为是百戏杂耍之类。然而在画中莲花纹背景下，谁又能



资料来源: 郑汝中、董玉祥主编《中国音乐文物大系甘肃卷》，郑州: 大象出版社，1998 年版，第 193 页; 敦煌研究院主编《敦煌石窟全集 16 音乐画卷》，香港: 商务印书馆 2002 年版，第 137 页。



资料来源: 总编辑部《中国音乐文物大系(上海江苏卷) 》，郑州: 大象出版社 1996 年版，第 273 页; 宝华寺《新疆龟兹舍利盒龟兹乐舞图》，http: //www. baohuasi. org/gnews/2013920/2013920292120. html.



资料来源: 山西省文物管理工作委员会编《永乐宫》，北京: 人民美术出版社 1964 年版，图 46 – 56，第 24 – 36 页。

说两童子所布的造型不像是“莲花座—莲茎—莲蓬”呢? 下面圆弓着的童子像一朵莲花座，上面的童子，身体像莲枝和莲茎，手足上的圆盘像是莲

蓬。柘枝舞不是表现童子化生吗? 既然莲花、莲茎、莲蓬能够指代童子化生,那为何童子就不能布设一个莲花座的造型呢? 莲花中可以有童子,童子也可以成为莲花。如此方可解释图画模糊化的原因,造型只需要轮廓。由此可见,绘画中的童子化生舞远比文字中的柘枝舞复杂,化生舞的多样性并未受到文字柘枝舞范式的限制。









资料来源: 吴志红《江西省博物馆藏瓷选介》图二,《文物》1993 年第 7 期; 禚振西、杜文著《耀州窑瓷鉴定与鉴赏》,南昌: 江西美术出版社 2000 年版,第 172 页; 沈淑庆(韩国) 、奚治茹(译) 《关于“莲花台舞”历史演变的研究》,《舞蹈》2000 年第 2 期; 敦煌研究院主编《敦煌石窟全集 17 舞蹈画卷》,香港: 商务印书馆 2001 年版,第 170 页。

最后还要补充的一点是,三大胡舞的特点只是相对而言,并非那么绝对,泾渭分明。它们之间的界限有时十分模糊。原因可能在于,三舞的产生,并非直接源于佛典,而是画家再创作的产物; 在佛典与壁画之间,还夹着一个讲唱文学,即“变文”的过渡。三舞并非一朝一夕诞生,也不一定有唯一的设计者。佛教思想在三舞形成阶段所发挥的作用可能更大,它们之间的界限也较为分明。但在以后的流行阶段,演员因袭沿用,习焉不察,观众只重其实用价值,即娱乐性和观赏性,未必会考问究竟,流行之中遂生变异,当属正常。事实上,胡旋舞的名字,远比胡腾舞和柘枝舞响亮,说明其影响更大。胡腾舞、柘枝舞,可能都会隐藏在胡旋舞的名义之下。

参考文献:

[1] 王毓红,冯少波. 唐代三大胡舞中的佛教转世再生思想 [J]. 唐史论丛(第二十辑) ,2015,(2) .

[2] 敦煌研究院. 敦煌石窟全集 5 阿弥陀经画卷 [M]. 香港: 商务印书馆,2002.

[3] 敦煌研究院. 敦煌石窟全集 15 飞天画卷 [M]. 香港: 商务印书馆,2002.

[4] 段晴. 筋斗背后的故事//粟特人在中国: 历史、考古语言的新探索 [M]. 北京: 中华书局,2005.

[5] 向达. 唐代长安与西域文明 [M]. 石家庄: 河北教育出版社,2001.

[6] 柴剑虹. 敦煌吐鲁番学论稿 [M]. 杭州: 浙江教育出版社,2000.

[7] [唐] 段安节. 乐府杂录及其他二种 [M]. 北京: 中华书局,1985.

[8] [后晋] 刘昫. 旧唐书 [M]. 北京: 中华书局,1975.

[9] 张庆捷. 北朝隋唐粟特的“胡腾舞”//粟特人在中国: 历史、考古、语言的新探索 [M]. 北京: 中华书局,2005.

[10] 丁福保. 佛学大辞典 [M]. 上海: 上海书店,1991.

[11] [宋] 欧阳修. 新唐书 [M]. 北京: 中华书局,1975.

[12] [唐] 段安节. 乐府杂录 [M]. 北京: 中华书局,1985.

[13] [唐] 杜佑. 通典 [M]. 北京: 中华书局,1988.

[14] [日] 石田干之助. 欧阳予倩(译) . 胡旋舞小考 [J]. 舞蹈学习资料,1954,(4) .

[15] [宋] 沈括. 梦溪笔谈 [M]. 上海: 上海书店出版社,2003.

[16] [清] 彭定求. 全唐诗 [M]. 郑州: 中州古籍出版社,2008.

[17] 广陵书社. 笔记小说大观 [M]. 扬州: 广陵书社,2007.

[18] 刘虹. 柘枝舞研究综述 [J]. 新疆艺术学院学报,2011,(3) .

[19] [宋] 郭茂倩. 乐府诗集 [M]. 北京: 中华书局,1979.

[20] 杨宪益. 零墨新笺 [M]. 上海: 中华书局,1947.

[21] 向达. 柘枝舞小考 [J]. 舞蹈学习资料,1954,(4) .

[22] [南宋] 史浩. 鄮峰真隐漫录//文渊阁四库全书第 1141 册 [M]. 上海: 上海古籍出版社,2003.

[责任编辑 冯 敏]